

Bécquer y el simbolismo de José María Eguren

Bécquer and the Symbolism of José María Eguren

Renato Guizado-Yampi

Universidad de Piura, Perú

 <https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>
renato.guizado@udep.edu.pe

Resumen: La crítica ha señalado que las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer dejaron huella en la obra de José María Eguren (Lima, 1874-1942), quien lo leyó en su etapa formativa. El presente artículo analiza los modos e implicancias de dicha impronta. Se examinan los paralelos en los idearios de ambos autores, y las marcas de la obra del sevillano en las pautas compositivas y en la vaguedad característica de Eguren. En consecuencia, se explica cómo dicha lección intervino en la formación de la sensibilidad y del estilo del autor limeño, y fue determinante en su asimilación de la estética simbolista. Es decir, cómo Eguren halló en ciertos puntos de la poética de Bécquer una vía conocida en su lengua materna para extrapolar elementos del simbolismo francés.

Palabras clave: José María Eguren, Gustavo Adolfo Bécquer, vaguedad, poesía peruana, simbolismo.

Abstract: Critics have pointed out that Gustavo Adolfo Bécquer's *Rimas* left their mark on the works of José María Eguren (Lima, 1874-1942), who read it during his formative years. This article analyzes the modes and implications of said imprint. It examines the parallels in the ideas of both authors, and the marks of the work of the Sevillian in the compositional guidelines and in the characteristic vagueness of Eguren. Therefore, it is explained how this imprint intervened in the formation of the sensitivity and style of the Lima author, and was decisive in his assimilation of the symbolist aesthetics. That is, how Eguren found in certain points of Bécquer's poetics a known way in his mother language to extrapolate elements of French symbolism.

Keywords: José María Eguren, Gustavo Adolfo Bécquer, vagueness, Peruvian poetry, symbolism.

1. Introducción

El romanticismo literario en el Perú fue un periodo de poca autenticidad. En aras de acoplarse a las líneas europeas, los poetas peruanos de mediados del siglo XIX imitaron de manera superficial las lágrimas y exclamaciones de poetas franceses como Victor Hugo o Lamartine, y en especial de los románticos españoles: José de Espronceda, el duque de Rivas, Ramón de Campoamor. En el último cuarto del siglo



Received: 18.02.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Piura. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

XIX se sumó el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer, cuya poesía gozó de una fama tal en Perú que impuso una moda entre los jóvenes. Ese becquerianismo es notorio en autores connotados como Manuel González Prada y Carlos Augusto Salaverry (Esteban, 2008, pp. 52-53).

Hacia la década de 1850, el romanticismo español inicial había sido dado por muerto, acusado de altisonante y verboso (Navas Ruiz, 1990, pp. 117-118). Entonces Bécquer apareció con la nueva dirección: buscó la poesía que brota del alma, alimentada de la fantasía, natural y libre de artificio; y prefirió los estados de ánimo vagos, indefinibles (y no el sentimiento exacto y amplificado de los autores previos) (Bécquer, 1974, pp. 255-256). En su famosa conferencia dada en el Ateneo de Lima (1885), Manuel González Prada elogiaba la simpleza y transparencia de su estilo que, según explica, poseían un “sabor del *lied* alemán” que el sevillano asimiló con originalidad de Heinrich Heine (1976, p. 9). Claro que dichos frutos no serían solo de la lectura de Heine (a través de las traducciones de Gérard de Nerval y de Eulogio Florentino Sanz), sino también de Lord Byron, Anastasius Grün, entre otros (Alonso, 1975, pp. 515-518).

Los poetas de la generación del 27 vieron en Bécquer al inaugurador de la poesía moderna en España, un contemporáneo. Dámaso Alonso señala que los poetas de la generación del 98 se alejaron “de las sonoridades exteriores” y del colorido de Rubén Darío, y se acercaron a las “músicas y matices casi sólo alma” de las *Rimas* (1975, pp. 507-508). Luis Cernuda explica que, mientras los primeros románticos españoles continuaron el gusto ornamental de los clasicistas “por lo preconcebidamente bello”, Bécquer aportó un lirismo que indaga en la misteriosa vibración del mundo, lo que era esencial de la poesía moderna, y se deshizo de elementos no poéticos (2002, p. 66). Con justa razón, los críticos lo han comparado con los simbolistas franceses, pues en él se advierte la noción de la poesía como misterio y sugerencia de lo inefable (Ciplijauskaitė, 1966, pp. 49-55).

Durante la primera mitad del siglo XX, las opiniones más autorizadas coincidían en que la modernidad poética del Perú, iniciada con las obras de José María Eguren y César Vallejo, supuso una cancelación de las vetas decimonónicas del romanticismo y del modernismo. Por ejemplo, en el primer libro de Eguren, *Simbólicas* (1911), es evidente la lección de ideas y giros estilísticos de autores del simbolismo francés como Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck y Stéphane Mallarmé. Así, José Carlos Mariátegui coloca al autor como representante del cosmopolitismo que reaccionó contra la imitación del grandilocuente romanticismo español que todavía afectara los versos de José Santos Chocano y de José Gálvez (2007, p. 250). Difundida la tachadura del romanticismo (de la que fueron acusados en especial los españoles) como opción retórica y declamatoria y, por tanto, no moderna, la crítica poco se interesó en la huella que el poeta sevillano pudiera haber dejado en la poesía peruana del siglo XX.

No obstante, la poesía del andaluz siguió siendo importante para algunos autores peruanos como el mismo Eguren, que lo admiró desde la adolescencia. La huella de Bécquer en su producción ha sido advertida por no pocos estudiosos, uno de los cuales no duda en llamarlo “especie de Bécquer limeño” (González Vigil, 1974,

p. 186); pero hasta el momento no se ha profundizado en los modos e implicancias de dicha huella. El presente artículo examina los paralelos ideológicos de esos poetas, las marcas de Bécquer en las pautas compositivas de Eguren y en su característico motivo de la vaguedad. Se explicará de qué manera esta impronta fue condicionante en la formación de la sensibilidad y el estilo del autor limeño, y cómo moduló su asimilación del simbolismo francés.

2. Composición y originalidad

Eguren leyó a Bécquer como leyó a Verlaine, Darío, Heine, D'Annunzio, Maeterlinck y tantos otros en boga en el cambio de siglo; sin embargo, la injerencia de Bécquer se dio en la etapa formativa, anterior a su acercamiento al simbolismo. Ricardo Silva-Santisteban señala que la huella se aprecia desde los primeros poemas que publicó el limeño, en 1899, "Retratos" y "Tardes de abril" (2020, p. 102). Ello es significativo de cuánto caló en él, porque, como comenta Javier Sologuren, dichos versos son logros de la depuración de un artista ya con oficio, y porque están inspirados en la infancia del autor vivida en las afueras de Lima. Además, en estos poemas se aprecian notas particulares de la obra sucedánea: la simbolización (aunque no con la complejidad que adquirirá después) de la naturaleza y el adelgazamiento de la anécdota que se confiará a las insinuaciones (Sologuren, 2005).

El tono menor de la voz, el ritmo asordinado y la casi ausencia de colorismo de estos versos se diferencian del modernismo circundante. En "Retratos", al igual que en "Volverán las oscuras golondrinas" (rima LIII)¹, hay una "madreselva" como signo del regocijo del amor pasado (2015a, p. 370). El influjo es más patente en "Tardes de abril" por cómo los elementos naturales metaforizan, por paralelismo, la cancelación del pasado:

En las tardes de abril, allá en los cerros
felice correteaba tu niñez;
pero ya el viento arrebató la huella
que allí dejara tu menudo pie.

En las tardes de abril, las enramadas
llenaba de contento tu beldad;
y ahora son mustia, polvorosa selva
adonde tristes los mochuelos van.

En las tardes de abril, la flor del valle
mecíase en tu pecho con amor:
ya no se encuentra ni vestigio leve
de aquella dulce, cariñosa flor.

En las tardes de abril, bellas palomas
volaban de su blanco palomar;
del alto corredor las divisabas,
y aquellas aves fenecieron ya.

¹ Enumero los poemas de Bécquer según la serie de las *Rimas* de 1871 (y no según el orden del *Libro de los gorriones*).

En las tardes de abril, la siempreviva
 sembramos para emblema del amor:
 pasaron esas tardes y el verano
 prendió la llama que agostó la flor (2015a, p. 371).

No en vano las palomas fenecidas y las siemprevivas agostadas recuerdan a la rima LIII de Bécquer, donde las golondrinas y madreselvas cumplen la misma función. Además, por adecuación al tema y a la intensidad del sentir, Eguren extrapoló las pautas de simetría, repetición y contraste del poema becqueriano. Nótese la anáfora de "en las tardes de abril" que principia todas las estrofas, repetición que en la rima LIII es alternada entre "volverán" y "pero" (y complementada por la simildesinencia y una epífora). Asimismo, las oraciones de los vv. 9-10, 13-14 y 17-18 son paralelos sintácticos: *En las tardes de abril* + sujeto + verbo pretérito imperfecto + complemento preposicional. Mientras los ocho cuartetos del poema de Bécquer se organizan en pares contrastados por adversativa, donde cada estrofa contiene una proposición, los cuartetos de "Tardes de abril" se dividen con simetría en dos proposiciones que contrastan el pasado con el presente (excepto la cuarta estrofa que no es simétrica). Quizás el detalle que confirma que Eguren toma como modelo la rima LIII sea la conjunción "pero" de su estrofa inicial, que Bécquer usa en las estrofas pares.

En la rima del andaluz hay variación en la cadena de imágenes que empieza con la naturaleza (golondrinas, madreselvas) y culmina con los sentimientos humanos (palabras del amor) (Bělič, 1969, p. 98). En una dinámica también progresiva, las estrofas primeras de "Tardes de abril" se enfocan en la belleza de la amada descrita en tercera persona, y la estrofa final presenta una acción en la que interviene por primera vez el yo lírico ("sembramos") y que remite al intento frustrado de unión: siembran la "siempreviva del amor" que, sin embargo, muere. Por último, quepa mencionar la semejanza de la estrofa escogida: la del sevillano se conforma de tres endecasílabos y un heptasílabo con asonancia aguda en los versos pares, y el limeño usa cuartetos endecasílabos con el mismo orden de asonancias. De hecho, la cuarta estrofa de "Tardes de abril" presenta la asonancia "palomar"- "ya", huella de las asonancias agudas en /a/ de "Volverán las oscuras golondrinas".

El cuarteto asonantado en los versos pares, que consentía diferentes mezclas de metros y rimas, era tenido hacia fines del siglo XIX por sello becqueriano (González Prada, 1976, p. 12). Dicho estrofismo reaparecerá todavía en la base de poemas del tercer poemario de Eguren, *Sombra* (publicado en parte en 1929): "El bote viejo", "La canción de los días felices" y "Lied VI" (de tema y tono románticos); y en "El caballo" y "Nocturno", de *La canción de las figuras* (1916), el segundo libro. En "Nocturno", además del paralelismo y la anáfora (rasgos de estilo becqueriano), hay un cuarteto de decasílabos y hexasílabos que reelabora la estrofa de endecasílabos y heptasílabos que el andaluz emplea en rimas como la XXII y la XXXI:

Que así viene la noche trayendo
 sus causas ignotas;

así envuelve con mística niebla
las ánimas todas (2015a, p. 171).

En la mayoría de casos, Eguren acude al esquema becqueriano para procurar una melodía suave a sus estrofas de versos de arte menor, los cuales tienden a una sonoridad mayor.

Hay otras reminiscencias en la obra de Eguren. El poema "Fantasía" de *Sombra* inicia con el verso "En el rincón oscuro de la honda estancia..." (2015a, p. 270), ambientación tomada del primer verso de la rima VII del sevillano, "Del salón en el ángulo oscuro..." (Debarbieri, 1975, p. 95). Dicho verso es memorable por la sintaxis: un complemento circunstancial, introducido por la preposición "en", al que se antepone su complemento genitivo. Eguren ensaya la misma construcción en diversos poemas:

- "¡Sayonara!": "de tu estancia veo mis luceros rojos / que en el espacio mueren" (2015a, p. 131). El orden corriente sería: Veo que mis luceros rojos mueren en el espacio de tu estancia.
- "Las Señas": "Del parterre en la roja banca" (2015a, p. 135). Aquí el hipérbaton abre el poema al igual que en la rima de Bécquer.
- "Marcha noble": "del castillo ducal no lejos / y de las brumas en el fondo, / vertían sus celestes lágrimas" (2015a, p. 139).
- "Lis": "Y del pianoforte / en dulces vagancias / desfila la corte" (2015a, p. 155).
- "La niña de la lámpara azul": "De encantación en un derroche, / hiende leda vaporoso tul" (2015a, p. 179).

Incorpora dicha construcción para mantener la regularidad métrica, en principio; sin embargo, no es un uso automático. El limeño consigue efectos expresivos puntuales. Por ejemplo, en la rima VII de Bécquer el hipérbaton no solo mantiene el decasílabo, sino que propicia una ambientación que va del espacio amplio hacia el rincón particular, misma progresión que se observa al inicio de "Las Señas". En "Lis", la anteposición procura dar un orden causal: pianoforte → dulces vagancias → desfile de la corte. Como luego se detallará, en "Marcha noble" se avistan unas princesas en la lejanía y el hipérbaton ilustra la distancia al presentar primero la pantalla de brumas muy detrás de la cual son ubicadas las damas. "¡Sayonara!" presenta una variante compleja de la anteposición original, pues hay una proposición subordinada, y se interponen varios sintagmas entre el genitivo y su núcleo. Así, se confiere al verbo subordinado "mueren", que aparece al final, una mayor relevancia²; y al aislar el sintagma "en el espacio" de la precisión locativa ("de tu estancia"), los "luceros

² En la rima LIII Bécquer confiere sentido verbal pleno al verbo subordinado alejándolo del principal. En las tres perífrasis verbales de dicho poema el poeta aleja el auxiliar del infinitivo auxiliado, colocándolos al inicio y al final de la construcción respectivamente: "Volverán las tupidas madreselvas / de tu jardín las tapias a escalar" (el énfasis es mío) (Bélič, 1969, pp. 110-112). En "Lied II", Eguren distribuye el verbo principal y el infinitivo de la misma forma (y con la misma rima aguda): "Y vense las obscuras olas / masteleros últimos cubrir" (2015a, p. 149).

rojos" del sujeto (sus ojos llorosos) aparecen suspendidos en el vacío, lo cual resulta expresivo en este poema sobre el rechazo amoroso que sufre el yo.

Como se observa, la lectura de Bécquer tuvo consecuencias en la formación técnica de Eguren, en el desarrollo de su sentido de composición sintáctica y métrica inclusive. El sevillano, conocedor de la preceptiva horaciana, era diestro en la estructuración a partir de esquemas sintácticos reiterados, cuidaba del ritmo y de la colocación de las palabras (Sebold, 1983, pp. 117-125). Y sus casi siempre exactos paralelismos formales pueden presentar paralelismos conceptuales igual de ceñidos (Alonso y Bousoño, 1970, pp. 209-212). Si bien ese cuidado del lenguaje en las *Rimas* llama la atención, pues Bécquer declaró su predilección por una poesía sin artificio, el prurito de la estructuración fue natural en un autor angustiado por la tarea imposible de dar forma bella a las figuras inasibles que su fantasía le asomaba (Mayoral, 1982, p. 539). Eguren se halló con el mismo reto de dar expresión lingüística a la música y las figuras de su interior, y aprendió de Bécquer que la construcción poética no mermaba la libertad y la espontaneidad, pues es el poeta quien diseña sus propios moldes.

Luego de "Tardes de abril", texto becqueriano en la construcción, el metro y las imágenes, el limeño siguió estimando los paralelismos. "Las puertas" es un caso saltante:

Se abrieron las puertas
con ceño de real dominio;
se abrieron las puertas
de aluminio.

Contaron las puertas
los tiempos de ardor medioevales;
contaron las puertas
con sonido de tristes metales.

Crujieron las puertas,
en bélico tinte sonoro;
crujieron las puertas
a los infantes de yelmos de oro.

Rimaron las puertas
ornadas de sable y de gules;
rimaron las puertas
a las niñas de ojos azules.

Se cierran las puertas
con sonido triste y obscuro;
se cierran las puertas
del Futuro (2015a, p. 203).

Aunque es su poema más paralelístico, no hay repetición absoluta. La creatividad de Eguren no se decantó por el paralelismo casi siempre total de Bécquer, sino en fijar ciertos tipos de estructuración y de progresión temática. Por ejemplo, un gran número

de sus textos ("Las puertas", entre ellos) consisten en la aparición de un ser cuyo actuar se describe y luego desaparece intempestivo (Debarbieri, 1975, pp. 28-29). Asimismo, Eguren ideó un molde de base paralelística que da pie a muchos poemas: consiste en dividir el discurso en oraciones simples independientes en las que hay reiteración del tópico y variación en los remas, y que presentan sintaxis semejante y/o contenido análogo. Tal división suele estar marcada por estrofas del mismo metro. "Las puertas" es también ejemplo de dicho esquema, al igual que "La dama i":

La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada
de papel a la misa
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma
despierta blandamente
su sardana en las hojas.

Y parte dulce, adormida,
a la borrosa iglesia
de la luz amarilla (2015a, p.144).

Todas las estrofas son oraciones simples en presente verbal, tienen algún complemento locativo, el sujeto es siempre la dama i, y casi todas predicen su desplazamiento. No se replica el orden de las palabras en la frase, pero sin duda hay un diseño básico que determina cada oración. Eguren elabora cada diseño en función del símbolo particular del poema.

Aprendida la lección del esfuerzo becqueriano de dar cuerpo a la fantasía, la consciencia de construcción dio a Eguren solución técnica para su sensibilidad proclive a crear personajes. A saber, el esquema permite concentrar el discurso y genera un efecto de espejo entre las palabras que dan impresión de coherencia interna y entidad verosímil a las figuras más extrañas, más imprecisas y de significado más abierto. Los ecos de la repetición sutil (sentidos más que expuestos) dan al texto un efecto de trasfondo secreto, pues proponen nuevos lazos semánticos entre las palabras que incrementan la sugestión. Los poemas más esquemáticos del limeño suelen esbozar los seres menos explicables, pero con existencia convincente: la dama i, las torres muertas, los reyes rojos que batallan sin fin, los barcos fantasmas, las puertas, la ronda de espadas. Este logro prosigue la intención de Stéphane Mallarmé, difundida por los simbolistas, de que el poema sea una entidad autónoma cuya realidad inmanente se sustenta por una construcción donde las palabras se espejan entre sí (Utrera Torremocha, 2011, pp. 228-229).

Por otra parte, durante las primeras dos décadas del siglo XX el circuito literario del Perú exaltaba los versos descriptivos y de tema histórico a la manera del modernista José Santos Chocano, por lo que el gusto era adverso a la imaginación de Eguren. Por ejemplo, Clemente Palma tachó el poemario *Simbólicas* (1911), por ser un desfile de “pesadillas inconexas, fumosas, informes” y de “extravagancias disparatadas” (1977, p. 61). En ese marco, la nueva sensibilidad egureniana consiguió con la destreza compositiva cierta verosimilitud para mostrarse a los lectores de la época.

3. De misterio, brumas y vaguedades

José María Eguren define la poesía como “la revelación del misterio por la verdad del sentimiento” (2015b, p. 57). La consecuencia de ese misterio es la vaguedad que cunde en sus imágenes: la predilección por las visiones difuminadas y desmaterializadas, las imágenes de brumas, la lejanía, las músicas y voces imprecisas. Y esto implica una recurrencia al léxico relativo a vago. A saber, Eguren parte del tópico romántico de lo vago e indefinible como condición de la poesía³, así como de la estética de la pintura impresionista y la de Paul Verlaine, cuyas bases antirretóricas se declaran en “Art poétique”: “De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair, / Plus vague et plus soluble dans l'air...”. Verlaine constituyó lo *plus vague* en una sensibilidad con unos rasgos estilísticos fijos. Para sugerir sensaciones vagas, su poesía intenta la incorporeidad de la música, deshaciéndose de ritmos marcados, prefiriendo palabras imprecisas, y una mirada en que la ensoñación hace brumosos los contornos de las cosas, y potencia matices y sinestesias (Utrera Torremocha, 2011, pp. 137-139). Según Eguren, esa música esencial de Verlaine “es la expresión directa del sentimiento”, alejada de lo concreto y de la lógica (2015b, p. 194).

Rubén Darío convirtió la vaguedad verleniana en un tópico modernista, cuando buscaba “para su poesía la vaguedad de una expresión atenta sobre todo a la musicalidad que acentuase la capacidad de sugerencia [...]” (Fernández, 2016, p. 86). En “Sinfonía en gris mayor” hay un marinero pensando en “las playas / de un vago, lejano, brumoso país” (1985, p. 216), elementos que se hallan en Eguren, pero cuyas aplicaciones son opuestas. Darío adjudica vaguedad a sentimientos y visiones imprecisas por naturaleza, a parajes lejanos y objetos errantes; con todo, atento al nexo vaguedad-música de Verlaine, la adjudica en su mayoría a estímulos sonoros para referir que son poco audibles: “Llegaban ecos de vagos cantares” (“El faisán”), “a veces enuncia el vago viento / un misterio” (“Coloquio de los centauros”), “La queja vaga que a la noche entrega / Loreley en la lengua de la lira” (“Divagación”), “¿Qué son se escucha, son lejano, vago y tierno?” (“El reino interior”). En Darío lo vago no es la desmaterialización verleniana que tienta la música interior, sino que es cualidad sensorial de fenómenos que pueden objetivamente ser inmateriales: son vagos los ecos, el sonido y el desplazamiento del viento. Esa vaguedad casi nunca constituye la sinestesia característica del simbolismo, y en algunos casos es solo tipificación.

³ Se habría inspirado también en la típica neblina de Lima que “tiende a difuminar los colores hacia los matices (tal como lo pedía Verlaine en su «Art poétique») [...]” (Silva-Santisteban, 2020, p. 113).

La vaguedad de Eguren no se reduce al cliché modernista. Ya lo muestra el poema inicial de *Simbólicas*, "Lied I", que como señala Silva-Santisteban ejemplifica la novedad expresiva del libro:

Era el alba,
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban trístísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción.

Es el alba,
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir (2015a, p. 131).

Se aprecia la melancolía de un olmo, metáfora de una persona, ante lo que sería el recuerdo de un amor que lo olvidó, aunque todo queda velado, con un hilo argumental casi inexistente (Silva-Santisteban, 2020, pp. 116-121). El ocultamiento no es antojadizo, procura sugerencias que proyecten un sentir complejo que aún a agonía perpetua y soledad aterradora, y que no podría manifestarse en imágenes de un relato detallado. La segunda estrofa explicita la equivalencia que asume Eguren de poesía y ocultamiento, directriz de estilo que "Lied I" metaforiza en imágenes de lo vago: la música es lo único que se percibe en el presente del amor perdido, una música nebulosa, pues el pasado es irrecuperable e inenarrable. La vaguedad, pues, cumple un papel principal para la sugestión.

Las "vagas rosas" de la estrofa tres ejemplifican la peculiaridad de la sensibilidad egureniana, pues poseen materia y forma conocida, pero reciben un calificativo ajeno a dicho carácter: vago por 'borroso' e 'indefinido'. La imagen apela al impresionismo pictórico⁴, pero su evocación excede lo sensorial y remite a un dolor profundo hasta lo misterioso. Empozado en el corazón, el sentir aparece traspuesto por las extrañas rosas de borrosidad duplicada, pues no solo son "vagas", están cubiertas del tono "blanquecino" del ensueño. Se sugiere así que el dolor escapa a la vista y la razón. Entiéndase en un sentido semejante la bruma de la estrofa final que redobla la condición solitaria del olmo, mostrado como ser sufriente al que le

⁴ Es conocida la predilección de los pintores impresionistas por el motivo de las flores difuminadas.

niegan su empatía esos otros seres de “rostros desconocidos” ('ajenos') y sin gestos. Ominosa imagen. Más que el pretexto de la borrosidad de los rostros, la bruma es símbolo del aislamiento: el cerco de un alma imposibilitada de comunicación directa.

Un símbolo análogo a esa bruma es la que aparece en “Marcha noble”:

Y las rubias vírgenes muertas,
del castillo ducal no lejos
y de las brumas en el fondo,
vertían sus celestes lágrimas.
Y con sus nacaradas manos,
en los musgos y setos buscan
las purpúreas florecillas,
y sollozan inconsolables.
Y modulando van sus sueños,
los días de oro recuerdan,
y sus lindos ojos enluta
desolada visión de muerte.
Las beldades caminan dulces
sobre los marchitados musgos,
y florecillas de oro buscan
vertiendo sus celestes lágrimas (2015a, p. 139).

El poema presenta los fantasmas de unas vírgenes que, en un cementerio insinuado, buscan sin éxito los cuerpos (flores “purpúreas” como la sangre) que perdieron prematuramente. La “bruma” no es simple impresión de lejanía, sino que es el límite existencial que ellas no pueden cruzar.

Mientras Verlaine depone las ideas privilegiando los sentimientos (Casado, 1991, p. 68), y mientras los modernistas privilegian lo sensorial, Eguren trasciende la difuminación impresionista y da a su vaguedad un trasfondo afectivo y conceptual. Relevante al respecto es el poema “La walkyria”, donde una valquiria, deidad nórdica que de acuerdo con los cantares recogía las almas de los guerreros muertos en batalla para trasladarlos al Valhala, confiesa ser la mensajera de la muerte:

Yo soy la walkyria que, en tiempos guerreros,
cantaba la muerte de los caballeros.

[...] Y sé las ideas funestas y vagas;
y el signo descubro que ocultan las sagas.

[...] Y dando a mi cielo tristísima suerte,
camino en el bayo corcel de la muerte (2015a, p. 143).

Parece un contrasentido que las “ideas” ya sabidas sean a la vez “vagas”; no obstante, dicho adjetivo sugiere lo arcano, sentido al que deriva desde la acepción de ‘imprecisas’ que se asocia a ‘incomprensibles’. La valquiria es conocedora de

la verdad descarnada de la muerte⁵, a la que su "tristísima suerte" está atada; es un conocimiento vedado a los vivos. La valquiria indica que los cantos de gesta ignoran su origen, ya que ni los bardos han atravesado a esa otra región. Así, se configura un personaje nuevo, oscuro, cuya acción es destructora y no premiadora como sucede con las valquirias tradicionales.

Para Eguren lo vago no es un elemento ornamental, sino esencia de la expresión poética. Coincide ahí con Gustavo Adolfo Bécquer, en cuyo verso el misterio del alma se manifiesta en la sacralización de la vaguedad y la metafísica de la música (García Montero, 2001, p. 97), y para quien el poema permite entrever lo no dicho (Díaz, 1971, p. 446). En la primera de las "Cartas literarias a una mujer" sostiene el sevillano que la definición de la poesía siempre estará hecha a lo "confuso y vago", pues esta es un misterio inexplicable al igual que el amor (2004, p. 459). Ello, por momentos, causa regocijo, pues el arcano es inagotable para la razón humana:

[...] Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar y en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
[...] mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía! (2004, p. 70)

Antes de Bécquer, los románticos llamaban *vaguedad* al estilo verboso, de palabrería sonora y sin sentido (cfr. Navas Ruiz, 1990, p. 117). Él se deshace de esos vicios y, en cambio, concibe la vaguedad como objeto de representación de sus *Rimas*. A saber, el sevillano entiende que hay una distancia entre la experiencia poética y la plasmación artística (Balbín, 1969, p. 36); las impresiones de la experiencia primera (vivencia o sueño), pura emoción, solo puede rescatarlas de la memoria en un estado racional posterior como visiones (Bécquer, 2004, p. 460). Lo mueve ahí la necesidad de dar forma lingüística a esa belleza ideal que le asoma la fantasía, pero la tarea resulta imposible, porque dicha labor excede la materia del "mezquino idioma", que requiere de "palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas", según anuncia la rima I (2004, p. 62). Advierte el autor que "entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo, que sólo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos" (2004, p. 53).

El léxico de lo vago e indeterminado es "lo más privativo y característico de Bécquer" (Sobejano, 1956, p. 401); pues las brumas y entes incorpóreos, fumosos, registran la lucha por materializar las fantasías. Delatan una frontera ontológica infranqueable: la que se alza entre el ideal por representar y el lenguaje insuficiente que produce dibujos indefinidos⁶. La rima III describe esas fantasías informes en términos que, no por casualidad, parecerían describir a la dama i de Eguren:

⁵ De hecho, como se insinúa en las estrofas 9 y 10 del poema, esta valquiria practicaría la "ciencia maldita" de la astrología (Anchante, 2013, p. 167).

⁶ Comenta Joaquín Casaldueiro que esta obra "nos detiene en esa línea fascinante que separa el ser del no ser" y necesita "fragar la forma para poder expresar lo incorpóreo e intangible [...], y por eso tiene que reducir la forma a su mínimo de realidad para desposeerla lo menos posible de espíritu" (1935, pp. 99-100).

[...] Deformes silüetas
de seres imposibles;
paisajes que aparecen
como a través de un tul (2004, p. 77).

Por cierto, la vaguedad también interviene al representar a la mujer, que es inalcanzable y no comparte substancia con el hombre enamorado, pues en el ideario becqueriano ella es vía de acceso a la poesía en el mundo (López Estrada, 1972, p. 85). En la rima XV la amada es "cendal flotante de leve bruma / rizada cinta de blanca espuma" (2004, p. 86). Y en la rima XI ella misma se descubre ser perfecto y superior a lo corporal: "Yo soy un sueño, un imposible; / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible [...]" (2004, p. 82). Dicha sensibilidad recuerda a las formas entrevistas del Verlaine de "Colloque sentimental" y "Mon rêve familier".

Al ver de Enrique Peña Barrenechea, amigo del autor de *Simbólicas*, en Eguren quedaría impreso el vago rumor que anima la poesía de Bécquer (1956, p. 252). La relevancia que dan ambos al motivo examinado radica en su capacidad de evocar el misterio que conciben como definición de la poesía, aspecto que Verlaine, por ejemplo, no enfatiza. Así, los dos escritores coinciden en el uso de dicho motivo como signo de un límite infranqueable de dos dimensiones: en las *Rimas* es el intersticio entre el ideal y su imperfecta materialización; en Eguren es la barrera intelectual y existencial entre el mundo que habitamos y la verdad superior que comunica la poesía.

4. El simbolismo a través de Bécquer

Jorge Basadre supo notar en la obra del limeño una importante veta de lirismo romántico paralela a la simbolista (1929, p. 24). Enrique Peña Barrenechea, por su parte, señaló una fusión de la música y el color de la fantasía simbolista con el verdadero tono íntimo (ya no retórico) del romanticismo (1937, pp. 69-70). En las prosas de tema estético de Eguren, *Motivos*, es evidente la complementariedad de sensibilidad simbolista y nociones románticas, en especial aquellas relativas a la música y el sentimiento (Valles Calatrava, 2016). Cabe añadir que en sus versos e ideas hay una nota dominante sentimental que recusaban los simbolistas más influidos por Mallarmé. Por otro lado, si en el pensamiento romántico de Bécquer la poesía es fusión con la naturaleza (Díaz, 1971, p. 330), para Eguren era manifestación de un estado interior que sea comunión trascendente y misteriosa con la Naturaleza⁷. Y es que Romanticismo y simbolismo, con sus obvios contrastes, fueron fenómenos vinculados en la estética, en el pensamiento y en cuanto al concepto de símbolo, cuyo sustento común sería la teoría de las correspondencias (Utrera Torremocha, 2011, pp. 36-83).

La relevancia de la lección juvenil de Bécquer en la formación de Eguren se debe a que halló en dicha obra un modelo de su lengua materna para adaptar la

⁷ Declara el poeta: "Debe haber parajes arcanos y sonoros, donde el poeta [...] celebra su comunión íntima con la Naturaleza, en el instante sagrado de la fiesta bella; en el que percibe clara e indeleble la nota misteriosa que, partiendo de lo subconsciente, viene a fundirse en su alma, a ser toda ella, a ser el poeta mismo" (2015b, p. 192).

vaguedad musical y trascendente del simbolismo, que fue forjada para la lengua francesa. Vaguedad que entendió como realización estilística de la música del sentimiento, propia del ideario romántico. Téngase en cuenta que, si bien no hubo contacto entre Bécquer y los simbolistas, las notas comunes son evidentes, aun en la matización de la melancolía que lo acerca a Verlaine (Ferrerres, 1975, p. 95). Debe subrayarse que el limeño tuvo noticia del simbolismo recién a inicios del 1900, siendo adulto, a través de amigos que pertenecían a la generación subsiguiente como el filósofo Pedro Zulen (1889-1925), o el poeta Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937). Eguren fue uno de esos autores que fundieron la impronta de Bécquer y la del simbolismo en frutos felices y auténticos. Sucedió con Juan Ramón Jiménez, quien reconoce que su primera etapa estuvo marcada por las lecturas del sevillano y de Verlaine (citado en Gullón, 1958, p. 100); y sucedió con Antonio Machado, en cuyos primeros poemas Juan Ramón vio la mezcla de Bécquer y simbolismo (citado en Gullón, 1959, p. 17).

En varios poemas de Eguren (especialmente los *lieder*) se aprecia una confluencia natural entre elementos románticos y simbolistas. Es el "Lied V", de *La canción de las figuras* (1916), el que más recuerda a Bécquer por su estilo libre de retoricismos (Peña, 1956, p. 253), y "por razones sentimentales en que canta la dicha del amor evocado y cumplido" (Silva-Santisteban, 2020, p. 159):

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de ti.
Ha caído la tarde sobre el musgo
del cerco inglés,
con aire de otro tiempo musical.
El murmurio de la última fiesta
ha dejado colores tristes y suaves
cual de primaveras oscuras
y listones perlinos.
Y las dolidas notas
han traído melancolía
de las sombras galantes
al dar sus adioses sobre la playa.
La celestía de tus ojos dulces
tiene un pesar de canto,
que el alma nunca olvidará.
El ángel de los sueños te ha besado
para dejarte amor sentido y musical
y cuyos sonos de tristeza
llegan al alma mía
como celestes miradas
en esta niebla de profunda soledad.
¡Es la canción simbólica
como un jazmín de sueño,

que tuviera tus ojos y tu corazón!

¡Yo quisiera dar vida a esta canción! (2015a, p. 186)

No yerran los comentaristas al señalar la proximidad: además de la “niebla” y de la naturaleza sobrehumana de la amada, “Lied V” confiesa en primera persona una profunda nostalgia por dicha amada que deriva en un deseo de recuperación que marca el clímax del poema con exclamaciones finales (poco común en el limeño), todo tan al estilo del sevillano. La profundidad de un sentimiento (su arraigo en el alma) no debe confundirse con una expresión llorosa o exhibicionista; en este *lied*, por el contrario, y pese al clímax exclamativo, los afectos son aludidos y atenuados, a semejanza de los estados de ánimo en tono menor de Bécquer que se expresan “con delicadeza, comedimiento y pudor”, sin la ostentación sentimental de los románticos precedentes (Bělič, 1969, pp. 95-96).

Pero, además, la atenuación se debe a que el sentir es ambiguo, rasgo que, junto con las sinestesias y los colores matizados, es simbolista. El corazón del yo oscila entre el gozo del recuerdo de la dulzura de la mujer y el pesar de su falta; así, el cielo deja “dulces pesares” y la fiesta, “colores tristes”. La mezcla de regocijo y alegría se observa, por ejemplo, en el “Clair de lune” de Verlaine donde, al igual que en este *lied*, el alma conserva la música triste de una apenas mencionada fiesta galante. En pro de tal ambigüedad afectiva, el poema imprecisa otros niveles del discurso. Por ejemplo, la fuerza del recuerdo hace que la voz proyecte la presencia patente de la mujer que se sabe perdida. Así, aunque lógicamente el tiempo de la amada es el pasado remoto (“otro tiempo musical”), se le adjudican verbos en presente y pretérito perfecto compuesto (pasado próximo). Por otra parte, hay insinuaciones de que la mujer está muerta, aunque no se explicita: su vínculo con lo celestial (que deja “sones de tristeza”)⁸, el beso del ángel de los sueños y la insistencia en “dar vida” a la canción que la evoca.

La elipsis, el no precisar información importante de la situación (como la muerte de la segunda persona), fue un instrumento estimado por los simbolistas. Se observa en la imprecisión de “las sombras galantes” que se despiden en la playa, que quedan solo en mención, sin otro detalle. ¿Son fantasmas, sombras de parejas de la “última fiesta” o es la visión despersonalizada del yo y su interlocutora? La imagen está ahí solo para insinuar un final al que se suman las asociaciones de la escena marina. Igual de simbólicas resultan otras imágenes que quedan en mención: el ángel de los sueños, los listones perlinos, el oxímoron de las “primaveras oscuras”. En “Lied V” y en otros poemas de Eguren, el tono atenuado que este admiró de Gustavo Adolfo Bécquer se sirve de los símbolos para manifestarse prescindiendo de la declaración directa y sobrecargada.

5. Conclusiones

Dada la peculiaridad del estilo de José María Eguren y por el desconocimiento parcial sobre sus lecturas juveniles, todavía hoy se discute cómo se dio su recepción de la estética simbolista. Las opiniones son variadas: los hay quienes aducen que se

⁸ Como las lágrimas de las vírgenes muertas de “Marcha noble”, las miradas de esta mujer son “celestes”.

inspiró principalmente en Mallarmé o en Verlaine; otros (menos justificados), que casi no leyó a los franceses, etc. Sería ocioso trazar la genealogía de un poeta que creía en una originalidad ecléctica y cosmopolita, que pensaba que el espíritu moderno "valiéndose del impulso de todas las escuelas, ha llevado su centro al punto avanzado para repartirse en individualismos tan complejos como la vida" (2015b, p. 193).

En ese sentido, no cupo en Eguren (como sí en los críticos posteriores) prejuicio alguno sobre las propuestas estéticas del siglo XIX. Antes bien, con los múltiples estímulos literarios que el fin de siglo puso sobre el tapete llevó a cabo una lectura afinada que trazó vínculos entre diferentes expresiones para conformar la suya. Es claro que, entre la maraña de lecturas, algunas tienen preeminencia; es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, al que el poeta limeño leyó de adolescente. Y es que su gusto por la poesía extranjera confluyó con un vivo interés por la lengua materna, como demuestran los numerosos arcaísmos, neologismos y experimentos gramaticales que sus versos reportan.

El presente trabajo, entonces, ha buscado explicar cómo Bécquer, más que una moda juvenil, fue para el autor limeño un modelo que le permitió adaptar en lengua castellana elementos del simbolismo de lengua francesa con los que la obra del sevillano tuvo semejanzas. Por un lado, se explicó que para asimilar el motivo simbolista de la vaguedad el limeño tuvo ante sí las brumas y los seres intangibles del sevillano, con el que compartía no solo la noción de poesía como fenómeno inefable, sino que en ambos lo vago fue signo de la barrera infranqueable entre el mundo material y otro plano trascendente. Además, se comentó cómo desde los primeros versos Eguren adoptó de Bécquer el cuarteto asonantado y aprendió la importancia de la estructuración textual a partir de paralelos y reiteraciones, con los que dio forma verosímil y sugestiva a una imaginación que signaría el desarrollo de la poesía del Perú.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1975). *Obras completas IV. Estudios y ensayos sobre literatura*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. & BOUSOÑO, C. (1970). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- ANCHANTE, J. (2013). *Las figuras del cazador*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- BALBÍN, R. DE (1969). *Poética becqueriana*. Madrid: Prensa Española.
- BASADRE, J. (1929). *Elogio y elegía de José María Eguren*. *Amauta*, 21, pp. 23-29.
- BÉCQUER, G. A. (2004). *Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- BĚLIČ, O. (1969). *Análisis estructural de textos hispánicos*. Madrid: Prensa Española.
- CASADO, M. (ed) (1991). *Introducción*. In VERLAINE, P., *La buena canción. Romanzas sin palabras*. Sensatez (pp. 7-78). Cátedra.
- CASALDUERO, J. (1935). *Las Rimas de Bécquer*. *Cruz y Raya*, 32, pp. 91-112.
- CERNUDA, L. (2002). *Prosa II*. Madrid: Siruela.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1966). *El poeta y la poesía*. Madrid: Ínsula.

- DARÍO, R. (1985). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DÍAZ, J. P. (1971). *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid: Gredos.
- EGUREN, J. M. (2015a). *Poesía completa*. Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/ Biblioteca Abraham Valdelomar.
- EGUREN, J. M. (2015b). *Prosa completa*. Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/ Biblioteca Abraham Valdelomar.
- ESTEBAN, Á. (2008). Un Bécquer trasatlántico: su influencia en Perú, *Letral*, 1, pp. 52-63.
- FERNÁNDEZ, T. (2016). Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine. *Anales de Literatura Española*, 28, pp. 85-97.
- FERRERES, R. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA MONTERO, L. (2001). *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1974). *Forma e indeterminación en "Eclipse de una tarde gongorina" (manierismo y modernidad en Ricardo Peña Barrenechea)* [tesis doctoral no publicada]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GULLÓN, R. (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, R. (1959). *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1972). *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*. Madrid: Gredos.
- MAYORAL, M. (1982). *Esquemas estructurales en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*. In HARO SABATER, J. et al. (eds.), *Instituto de Bachillerato Cervantes. Miscelánea en su cincuentenario (1931-1981)*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 527-539.
- NAVAS RUIZ, R. (1990). *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra.
- PALMA, C. (1977). *Notas de artes y ciencias*. In SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 61-62.
- PEÑA BARRENECHEA, E. (1937). Aspectos de la poesía de Eguren. *Letras*, 3/6, pp. 68-78.
- PEÑA BARRENECHEA, E. (1956). Bécquer: perfil y resonancias. *Mercurio Peruano*, 349, pp. 229-253.
- SEBOLD, R. P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (2020). *Escrito en el fuego*. Lima: Alastor Editores.
- SOBEJANO, G. (1956). *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos.
- SOLOGUREN, J. (2005). *Obras completas VII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2011). *El simbolismo poético*. Madrid: Verbum.
- VALLES CALATRAVA, J. (2016). Las causas de los Motivos de Eguren. Bases críticas, pensamientos estéticos e ideas sobre la literatura en los Motivos de José María Eguren. *Acta Literaria*, 53, pp. 95-109.